



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wokół wyposażenia graficznego druków słowiańskich Szwajpolta Fiola

Author: Ewa Chojecka

Citation style: Chojecka Ewa. (1978). Wokół wyposażenia graficznego druków słowiańskich Szwajpolta Fiola. "Biuletyn Historii Sztuki" (1978, nr 3, s. 223-240).



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

WOKÓŁ WYPOSAŻENIA GRAFICZNEGO DRUKÓW SŁOWIAŃSKICH SZWAJPOLTA FIOŁA*

W obrębie procesu asymilowania inspiracji idących ze sztuki bizantyńskiej w kręgu późnośrednio-wiecznej Europy łacińskiej należałoby baczniej przyjrzeć się zjawisku, na ogół mało rozpatrywanemu: pojawiających się na obszarze Bałkanów i środkowo-wschodniej Europy od końca XV w. ośrodków drukarskich i związanej z nimi twórczości graficznej. Na obszarze tego pogranicza pomiędzy sztuką zachodnio-łacińską i wschodnią powstawały bowiem w dziedzinie druków inkunabułowych interesujące zjawiska nawarstwiania się elementów bizantyńskich, późnogotyckich, niekiedy także renesansowych.

Przykładowo wymienić tutaj należy bogatą dekorację druków mnicha Makarego z Cetinje (1494/5), łączącą w jednym obrazie bujne, ornamentalne formy proveniencji weneckiej z wzorami figuralnymi wywiedzionymi z serbskiego malarstwa ikonowego i ściennego¹, weneckie druki glagolickie końca XV

w., wydania oficyny w Goražde oraz Božydara Vukovića w Wenecji z początku XVI w., gdzie wprowadzony został nieznany dotąd gatunek italo-bizantyńskiego wyposażenia drzeworytniczego druków², i to zarówno wydań książkowych, jak i ulotnych³.

Do tego samego kręgu zaliczyć wypadnie ilustracje z krakowskich druków słowiańskich Szwajpolta Fiola, czynnego tutaj do r. 1491. Mimo iż zabytki te są najstarszymi przykładami inkunabułowej grafiki książkowej w Polsce, nie zostały dotąd wyczerpująco opracowane, zaś dotychczasowe informacje na ich temat wydają się niepełne i wymagające miejscami sprostowania. Zespół drzeworytów Fiola obejmuje: wyobrażenie *Ukrzyżowania*, dużych rozmiarów znak drukarski oraz 19 inicjałów i ornamentálną winietę (il. 1, 9–11).

Drzeworyt *Ukrzyżowania* znajduje się na odwrocie karty tytułowej *Oktoicha*, wydanego w r. 1491⁴,

* Praca niniejsza w skróconej formie ukaże się w „Gutenberg-Jahrbuch”, Moguncja 1978 pt. *Die graphische Ausstattung von Inkunabeln des Szwajpolt Fiol in Krakau*. Wyjątek niniejszej rozprawy, dotyczący drzeworytu *Ukrzyżowania*, referowany był na międzynarodowym sympozjum organizowanym przez Uniwersytet w Halle w dniach 22–25 marca 1977 pt. *Gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung des byzantinischen Kunstexportes für die Länder Mittel- und Osteuropas*. Nadto fragmenty pracy przedstawione zostały w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk w grudniu 1977 w referacie pt. *Geneza artystyczna ilustracji druków słowiańskich Szwajpolta Fiola*.

¹ S. RADOJČIĆ, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, s. 113–114; — D. MEDAKOVIĆ, *Über die künstlerische Ausstattung der serbischen gedruckten Bücher des XV–XVII Jahrhunderts* („Gutenberg-Jahrbuch” 1956, s. 145–1953); — F. LESCHINKOHL, *Serbische Druckerei im Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* („Gutenberg-Jahrbuch” 1955, s. 140–141); — F. LESCHINKOHL, *Ein Beitrag zur ersten Druckerei Südosteuropas* („Gutenberg-Jahrbuch” 1954, s. 115–120).

² RADOJČIĆ, o.c., s. 114; — drukarnia Vukovića nie została dotąd opracowana. — MEDAKOVIĆ, o.c., passim; —

F. LESCHINKOHL, *Venedig, das Druckerzentrum serbischer Bücher im Mittelalter* („Gutenberg-Jahrbuch” 1957, s. 116 nn.); — D. MEDAKOVIĆ, *Eine unbekannte Variante eines serbischen Ktoechos aus dem Jahre 1537* („Gutenberg-Jahrbuch” 1961, s. 129–135). — Wyjątek stanowi w zakresie działalności drukarskiej specjalizującej się w wydawnictwach słowiańsko-prawosławnych praska oficyna Franciszka Skoryny, gdzie dekoracja graficzna utrzymana jest w stylu renesansowym bez udziału wzorów wschodnich. por. [L. BARAZNA], *Gravjura Francyska Skaryny*, Minsk 1972, passim.

³ MEDAKOVIĆ, *Eine unbekannte Variante eines serbischen Ktoechos...* o.c., s. 129.

⁴ Bibliograficzne zestawienie i opis wszystkich zachowanych egzemplarzy *Oktoicha* przeprowadził E. NEMIROVSKIJ, *Slawische Inkunabeln in kyrillischer Schrift. Die Geschichte ihrer Erforschung und die noch erhaltenen Exemplare* (Beiträge zur Inkunabelkunde, III Folge, t. 4, Berlin 1969, s. 83–87); — tenże, *Die slawischen Inkunabeln in kyrillischer Schrift. Beschreibung* (Beiträge zur Inkunabelkunde, III Folge, t. 6, Berlin 1975, s. 76–80); — obecnie zachowało się siedem zdefektowanych egzemplarzy *Oktoicha*.

druku będącego zbiorem pieśni liturgicznych na osiem głosów (stąd nazwa) w języku cerkiewnosłowiańskim, odbijanych czcionką cyrylicą i przeznaczonych na użytek nabożeństwa prawosławnego. Tekst *Oktoicha* przejęty został z wersji greckiej, zredagowanej w VIII w. przez Jana Damasceńskiego (il. 1).

Do w. XIX znany był jeden egzemplarz wspomnianego drzeworytu, zachowany w unikatowym kompletnym egzemplarzu *Oktoicha*, odkrytym w r. 1812 przez Jerzego Samuela Bandtkiego we Wrocławskiej Bibliotece Rhedigerowskiej⁵. Wszystkie pozostałe egzemplarze tego druku, zachowane na terenach rosyjskiego i ukraińskiego obszaru językowego, były niekompletne. Brakowało w nich głównie pierwszej karty z drzeworytem.

Celem uzupełnienia tych zdefektowanych egzemplarzy dokonano w r. 1874 przedsięwzięcia, na ówczesne czasy bardzo nowatorskiego. Wypożyczwszy bowiem do Petersburga egzemplarz wrocławskiego *Oktoicha*, wykonano tutaj fotolitograficzne reprodukcje jego kart, aby uzupełnić nimi egzemplarze niekompletne⁶. Wśród fotolitograficznych uzupełnień znajdował się również drzeworyt *Ukrzyżowania*, wykonany precyzyjną techniką reprodukcji kreskowej⁷ i opublikowany dwa lata później w tej formie przez Karatajewa⁸. Przedsięwzięcie petersburskie okazało się niezwykle cenne, gdyż podczas później-

szych burzliwych dziejów egzemplarz wrocławskiego *Oktoicha* wraz z zawartą w nim ilustracją zaginął. Obecnie zatem dysponujemy jedynie jego przed ponad stu laty powstałą reprodukcją, której fotolitograficzna technika wykonania zapewniała dokładne odwzorowanie oryginału⁹ (il. 1).

Według reprodukcji Karatajewa z r. 1876 rozmiary całostronicowego drzeworytu wynosiły 191 × 124 mm¹⁰, co stanowi rozmiar znaczny jak na ilustrację książkową doby inkunabułowej.

Drzeworyt wspomina po raz pierwszy jego odkrywca J. S. Bandtkie w r. 1812. W 2. połowie XIX stulecia¹¹ zamieszczają wzmianki o nim autorzy, zajmujący się dziejami drukarni Fiola¹², przede wszystkim Gołowackij i wspomniany Karatajew¹³. Pierwszą analizę drzeworytu z punktu widzenia historii sztuki przeprowadziła w r. 1929 Antonina Betterówna¹⁴. Autorka zwróciła wówczas uwagę na pewne cechy ikonograficzne, wskazujące na zależność kompozycji od wzorów wschodnich: kształt krzyża z suppedaneum, równoległe ułożone stopy Chrystusa, przebite dwoma gwoźdźdźmi, wreszcie łukowato wygięty tors oraz długie, sięgające kolan perizonium¹⁵. Drzeworytem zajmował się ponadto w latach czterdziestych Włodzimierz Sićnyskyj, zwracając zarazem uwagę na stylistyczną zbieżność z grafiką norymberską z lat 1480–91. Do koncepcji tej wypadnie jeszcze powrócić¹⁶. Przed paroma laty

⁵ J. S. BANDTKIE, *De primis Cracoviae in arte typographica incunabulis dissertatio brevis...* Cracoviae 1812.

⁶ Wiedomość o tym zawiera J. F. GOŁOWACKIJ, *Swet-polt Fiol und seine kyrillische Buchdruckerei in Krakau vom Jahre 1491. Eine bibliographisch-historische Untersuchung* („Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse”, t. 83, 1876, s. 426–427, 430).

⁷ Por. na ten temat O. W. KRÜGER, *Die lithographischen Verfahren und der Offsetdruck*, Leipzig 1949, s. 43 nn.; pierwsze eksperymenty z techniką powielania fotolitograficznego przeprowadził Nicephore Niépce w latach 1815–16. Udoskonalono tę technikę w latach ok. 1852 dzięki pracom Lemerclera, Lereboursa, Barresville'a i Davanne'a w Paryżu. Od r. 1857 wykonywano w Paryżu fotolitografie zarówno w technice kreskowej (rysunki, grafika) jak i w reprodukcjach o zróżnicowanej skali półtonów (krajobrazy, malarstwo, architektura), por. na ten temat również J. M. EDER, *History of Photography*, transl. E. Epstein, New York 1945, s. 608–617; — W. WEBER, *A History of Lithography*, London 1966, s. 92–93.

⁸ I. KARATAEV, *Osmoglasnik 1491 godu napechatannyj v Krakove kirilliceskimi bukvami*, Sankt Peterburg 1876, il. na końcu tekstu.

⁹ W niniejszej pracy opieramy się na reprodukcji Karatajewa. Wyrażona przez E. NIEMIROVSKIEGO, *Načalo slavjanskogo knigopečatanija*, Moskva 1971, s. 108 wątpliwość co do wierności reprodukcji z r. 1874 w stosunku do oryginalnego drzeworytu jest nieuzasadniona w świetle naszych wiadomości o technicznych możliwościach reprodukcji fotolitograficznych w latach siedemdziesiątych w. XIX. Reprodukacja Karatajewa posiada wszystkie znamiona wiernego odwzorowania oryginału. Natomiast zamieszczona u NIEMIROVSKIEGO reprodukcja tegoż drzeworytu wyka-

zuje ślady retuszu, ukazując przerwane linie drzeworytu w formie uzupełnionej.

¹⁰ Wymiary wg reprodukcji KARATAJEVA, o.c.; — podane przez NIEMIROVSKIEGO, *Načalo...*, o.c., s. 108 rozmiary drzeworytu: 186 × 122 mm są najpewniej wynikiem omyłki.

¹¹ K. ESTREICHER, *Günter Zetner i Świętopętk Fiol* („Bibl. Warsz.” III, 1867, tabl. II, il. 3, do tekstu s. 50) zamieszcza litograficzną reprodukcję przerysu rysunkowego, wykonanego według drzeworytu, oddającą jedynie ogólny zarys kompozycyjny i zarazem przeinaczającą znaczenie jego cechy formalne; — E. RASTAWIECKI, *Słownik rytowników polskich*, Poznań, 1886, s. 6–7.

¹² GOŁOWACKIJ, o.c., s. 423–434; — KARATAEV, o.c., s. 7.

¹³ A. BETTER, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490–1525)*, Lwów 1929, s. 6–7; reprodukcję drzeworytu zamieszcza kilka lat wcześniej I. SVJENCICKYJ, *Počatky knihopečatnaja na zemľach Ukraïny*, Żovkva 1924, tabl. I, il. 1.

¹⁴ BETTER, o.c., s. 6; autorka określa figury z prawej strony jako św. Jana Apostoła i Józefa z Arymatei. W opisie drzeworytu zawarte są ponadto dwie nieścisłości: perizonium określone mianem collobium oraz poligonalny mur w głębi jako pozbawiona sklepienia apsyda, podczas kiedy chodzi w tym wypadku o przekształcony motyw muru Jerozolimy, stosowany powszechnie w ikonografii wschodnich *Ukrzyżowań*.

¹⁵ V. SICYŃSKYJ, *Gravjurny vidan Fiola (Ukraïnska kniha V, Lviv–Krakiv 1943, s. 20–22)*; — tenże *Die Anfänge der ukrainischen Gravjerkunst im 15. und 16. Jahrhundert* („Gutenberg-Jahrbuch” 1940, s. 239).

powrócił do tematu fiołowego Ukrzyżowania Eugeniusz Nemirowskij¹⁶, głównie w związku z zawartymi tutaj elementami ikonografii wschodniej. Nemirowskij reprezentuje pogląd, że typ przedstawionego wielofigurowego Ukrzyżowania posiada za sobą wzory wywiedzione z moskiewskiego i ukraińskiego malarstwa ikonowego. Jako materiał porównawczy autor przytoczył dwie sceny Ukrzyżowania: ze szkoły moskiewskiej A. Rublowa (1425—28) i Mistrza Dionizego (ok. 1500) oraz ikony ukraińskie z Borszewicz (il. 2) i Doliny¹⁷ (il. 3). Twórca drzeworytu krakowskiego określony został przez Nemirowskiego jako uczeń lub współpracownik warsztatu Stwośza, stylowo uzależniony od wzorów norymberskich, którego w początkowych latach XVI w. należy identyfikować z lw. Mistrzem Oficyny Hallerowskiej, drzeworytnikiem wykonującym ilustracje do druków Jana Hallera¹⁸. Nemirowskij zwrócił ponadto uwagę na ważny aspekt, dotyczący funkcji drzeworytu. Przypominał bowiem, że zastosowanie tematu Ukrzyżowania w prawosławnym Oktoichu jest na ogół nie praktykowane i jest najpewniej przejawem nawiązywania do zwyczaju umieszczania w zachodnio-lacińskim Mszałe ilustracji kanonowej¹⁹.

Zestawienie dotychczasowych wyników badawczych ujawnia, że niewystarczająco wyjaśnione wydają się trzy podstawowe zagadnienia:

I. wskutek niejako *a priori* przyjętego założenia zależności typu ikonograficznego Ukrzyżowania krakowskiego od wzorów moskiewskich i ukraińskich pozostawiono bez odpowiedzi pytanie, czy w obrębie szerszego kręgu sztuki wschodniej omawiany typ ikonograficzny także nie występuje. Sugestywnie działał w tym wypadku bez wątpienia rezultat przeprowadzonej przez Nemirowskiego analizy językowej Oktoicha, według której podstawą tekstu był najpewniej jakiś rękopis moskiewskiej, pskowskiej lub nowogrodzkiej proveniencji, zawierający ślady wpły-



Il. 1. Ukrzyżowanie, drzeworyt z Oktoicha, S. Fioł, Kraków 1491. (Wg Karajewa)

wów południowosłowiańskich, przy czym teksty objaśniające, dodane przez krakowskiego typografa, wykazują formy dialektu ukraińskiego²⁰. Z drugiej je-

¹⁶ NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 107—113.

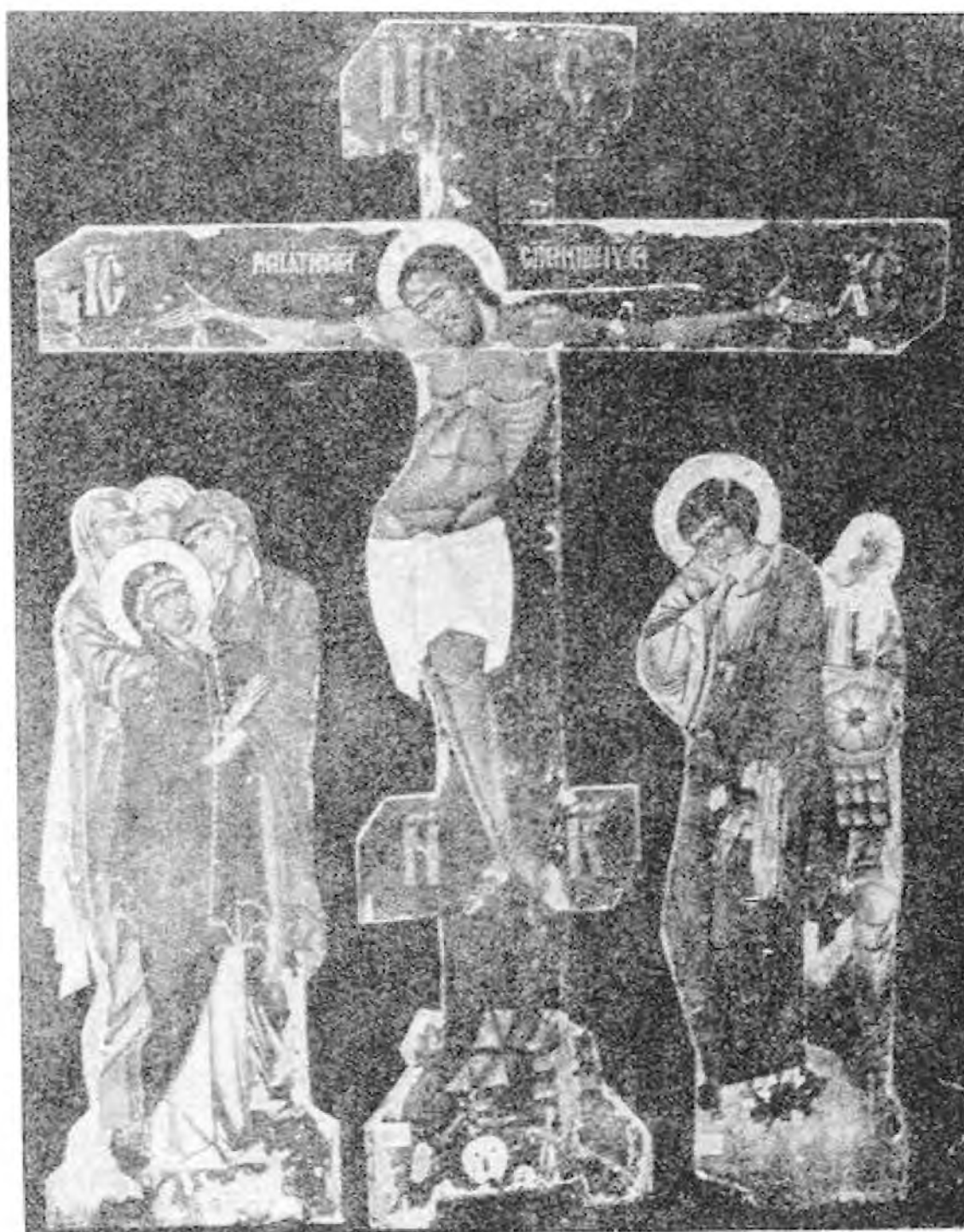
¹⁷ Ibidem, s. 109—113. Wymienione ikony Andrzeja Rublowa i Mistrza Dionizego znajdują się w Galerii Tretiakovskiej w Moskwie, repr. K. ONASCH, *Ikonen, Altusische Kunstdenkmäler*, Berlin 1961, il. 106, s. 391; — M. V. ALPATOW, *Early Russian Icon Painting*, Moscow 1974, il. 156; — tenże, *Umetničko blago Rusije*, Paris-Beograd 1967, s. 111; — V. N. LAZAREV, *Moscow School of Painting*, Moscow 1971, s. 45—46, il. 69; — przytoczone przez Nemirowskiego analogie z zakresu malarstwa zachodnio-ukraińskiego w postaci ikon z Borszewicz i Doliny z początku XVI w. repr. I. SVIENCICKYJ-SVIATYCKYJ, *Ikonenbilder der galizischen Ukraine, XV—XVI Jahrhundert*, Lemberg 1929, il. 4, 58; — tenże, *Ikoniopis halyckoj Ukrainy XV—XVI v.v.*, Lviv 1928, s. 49, il. 56, 57. Jako dalszą analogię Nemirowski przytacza malowidła ściennie Kaplicy Świętokrzyskiej katedry krakowskiej, dzieło malarzy pskowskich z r. 1470, które swym układem kompozycyjnym znacznie odbiegają od drzeworytu Fioła; z terenu południowosłowiańskiego autor przytacza jedynie drzeworyt iko-

nowy z 1. ćwierci XV w. ze zbiorów klasztoru Hilendarskiego na Górze Atos.

¹⁸ NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 111—112.

¹⁹ Ibidem; — temat Ukrzyżowania w kręgu bizantyńskim był przede wszystkim częścią składową cyklu świątecznego, gdzie przypadał na Wielki Piątek. Nadto temat ten pojawia się w ilustracjach Psalterzy i Ewangeliarzy, por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, wyd. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, II, s. 615.

²⁰ NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 90—97; — J. PIROZYŃSKI, *Z badań nad drukarstwem krakowskim XV wieku. Przegląd nowszych publikacji („Studia Historyczne” XIV, 1971, s. 574)*; na ten temat por. także GOLOVACKIJ, o.c., s. 442—448; autor wskazuje na kształt liter z druków Fioła, analogiczny do form z obszaru językowego serbskiego. Nadto rozpoznaje on formy językowe ruskie, zawarte w tekście epilogu Oktoicha, rozpowszechnione na terenach polsko-litewskich w w. XV, przemieszane z polonizmami. Golovackij wskazuje także na podobieństwa druków słowiańskich krakowskich z późniejszymi południowosłowiańskimi edycjami z Cetinje i Brašova.



Il. 2. Ukrzyżowanie, ikona z Borszewicz, w. XVI. (Wg *Svjencičkj, Ikonopis...*)

dnak strony jest mało prawdopodobne, aby rękopisy *Oktoichów* mogły dostarczyć wzoru ilustracji *Ukrzyżowania*, gdyż, jak się rzekło, z reguły nie zawierały takiego wyobrażenia.

2. Nie posiadamy dotąd wyczerpującej analizy porównawczej drzeworytu na tle europejskiej grafiki inkunabułowej końca w. XV. Dotychczasowe zestawienia z dziełami norymberskimi i krakowskimi czynią wrażenie niezbyt dogłębnie udokumentowanych.

3. Nie brano także pod uwagę stanu zachowania drzeworytu, co wespół z faktem jego tematycznego nieprzystosowania do *Oktoicha* wydaje się sprawą istotną.

²¹ Motyw wzgórza Golgoty — *monticulus* — występuje w tej samej formie m.in. w znanej ikonie mozaikowej z końca XIII w. ze zbiorów berlińskich, por. W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*

Drzeworyt przedstawia pośrodku Chrystusa na krzyżu, wypełniającym niemal całą wysokość i szerokość obrazu i osadzonym w skalistym wzgórzu Golgoty, tzw. *monticulus*²¹. Kanon figury Chrystusa, o charakterystycznej, łukowo wygiętej sylwecie, posiada delikatny kościół o silnie wydobytej muskulaturze. Chrystus skłania głowę na prawe ramię, stopy zaś wspiera na *suppedaneum*. Jego ramiona rozpięte są wzdłuż linii horyzontalnej. Postać ubrana jest w długie perizonium. Nad głową umieszczona została pusta tabliczka. Z lewej strony, pod krzyżem, znajduje się Maria, widoczna w profilu, unosząca twarz do Chrystusa i gestem bezsilnej żałosci

rei von ihren Anfängen bis zum Ausklinge unter Berücksichtigung der maniera greca und der italo-byzantinischen Schule, Olten—Lausanne 1956. s. 66, il. 78.



Il. 3. Ukrzyżowanie, ikona z Doliny, w. XVI. (Wg *Svjencičskij, Ikonopis...*)



Il. 4. Ukrzyżowanie, ikona pędzla Emmanuela Lampardos, 1615, Wenecja. (Wg *Lexikon...*, ed. Kirschbaum, II, s. 619)

opuszczającą ramiona. Marię podpira jedna spośród trzech kobiet, znajdujących się na drugim planie. Z prawej kroczą dwie męskie postacie, z których pierwsza wyobraża św. Jana Ewangelistę, druga natomiast określona została przez Betterównę, Sičynskiego i Niemirowskiego jako Józef z Arymatei²². Identyfikacja ta wydaje się jednak niedokładna. Sposób przedstawienia tej figury zdaje się bowiem wskazywać, że drzeworytnik wykorzystał tutaj niezrozumiały dla niego pierwowzór. Postać wyobrażona została z uniesionym prawym ramieniem, jakby wskazując na Chrystusa. Jednakże nie zostało przed-

stawione dolne przedramię wraz z dłonią, jakie powinny być widoczne na lewo, za głową św. Jana. Gest wskazywania na Chrystusa przysługiwał w ikonografii wschodniej (często także i zachodniej) osobie św. Longina, centuriona, wypowiadającego zdanie *Vere Filius Dei erat iste*. Longin przedstawiany bywał na ogół w krótkim stroju żołnierskim, zatem odmiennie niż w drzeworycie krakowskim²³. Natomiast figura Józefa z Arymatei pojawia się zwykle w obrazach Zdjęcia z krzyża lub Złożenia do Grobu; w scenie Ukrzyżowania występuje bardzo rzadko²⁴.

²² BETTER, o.c., s. 6; — SIČYŃSKYJ, *Gravtury...*, o.c., s. 20–22; — NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 110.

²³ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957, II, s. 496.

²⁴ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe, et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos* (Bibliothèque de Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 109, Paris 1916, s. 439, przyp. 3). Autor wymienia przykłady Ukrzyżowań z Józefem z Arymatei z malowideł ściennych w Tszauch-In (Kapadocja), z tryptyku z kości słoniowej w zbiorach Muzeum Berlińskiego (repr. *Lexikon d. christlichen Ikonographie*, o.c., tab. I, il. 3), oraz na drewnianym krzyżu z paryskiego Musée Cluny oraz na krzyżu pogrzebowym z Rostowa, datowanym 1458.



Il. 5. Wskrzeszenie Łazarza, drzeworyt. J. de Voragine, *Passional*, Norymberga, A. Koberger 1488.
(Wg Schramm, *Bilderschmuck*)



Il. 6. Odnalezienie Krzyża św., drzeworyt. J. de Voragine, *Passional*, Norymberga, A. Koberger 1488. (Wg Schramm, *Bilderschmuck*)



Il. 7. Męczeństwo św. Kwiriaka, drzeworyt. J. de Voragine, *Passional*, Norimberga, A. Koberger 1488. (Wg Schramm, *Bilderschmuck*)

Tło drzeworytu wypełnia poligonalny mur z fryzem arkadowym, najprawdopodobniej niezrozumiany motyw muru Jerozolimy, jaki zgodnie z późnobizantyńską tradycją towarzyszy scenom *Ukrzyżowania*. W omawianym obrazie mur ten stwarza zarazem wyraźny kontrast pomiędzy gęsto wypełnioną dolną i jasną, pustą górną częścią obrazu.

Kreska graficzna poprowadzona została delikatnie, niemal miedziorytniczo. Kontury wydobyto linią mocniejszą, ciągłą, zaś szrafirunek, szczególnie w grupie lewej, posiada charakterystyczne haczykowane zakończenia, nadające całości wrażenie pewnej szkieletowości. Modelunek wewnętrzny przeprowadzony został dwoma rodzajami kreskowania: długimi, równomiernymi wertykalnymi liniami (Jan) oraz krótkimi poprzecznie przebiegającymi kreskami (Maria). Typ twarzy jest okrągły, o spiczastym podbródku, wysoko umieszczonych brwiach i prostym lekko zadartym nosie. Drzeworyt opracowany jest przy użyciu form dwuwymiarowych, rozluźnionych przy pomocy opisanej delikatnej metody szrafirunku. Całość sprawia wrażenie niejednolite formalnie. Nazbyt silnie odróżnia się bowiem grupa gęsto zestawionych niewiast z lewej, z trójkątną sylwetą Marii o zróżnicowanej powierzchni draperii, od sztywnych, linearnie ukształtowanych figur z prawej strony obrazu, modelowanych długimi, równomiernymi wiązkami kreskowań. Odnosi się wrażenie, jak gdyby drzeworytnik zestawiał w mechaniczny sposób zespoły figur odmiennie modelowane.

Nie ulega wątpliwości, że twórca drzeworytu nie był obeznany z formami wschodniej ikonografii. Dowodem są przytoczone powyżej deformacje: niekonsekwencja wyobrażenia Longina i muru Jerozolimy. Ponadto artysta nie znalazł motywu wschodniego suppedaneum. Umieścił je bowiem nazbyt nisko, wskutek czego stopy Chrystusa, zamiast się na nim opierać, zawisły w powietrzu. Podobnie i sylweta Chrystusa, pomimo że wykazuje kształt wschodniego łukowatego wygięcia, pozostała w swej istocie późnogotycką, tak samo jak kształt dłoni Chrystusa, nie posiadający powszechnie w ikonografii wschodniej wyobrażanego odgięcia kciuka ku górze²⁵.

Na podstawie reprodukcji oryginału wrocławskiego można jeszcze dzisiaj stwierdzić, że drzeworyt zawierał szereg uszkodzeń. I tak na tabliczce inskrypcyjnej zauważyć można przerwana linię, podobnie jak przy lewej belce krzyża oraz w liniach szrafirunku modelujących szaty św. Jana i niewiasty, zwróconej ku Marii. Nawet jeśli by założyć, że egzemplarz wrocławskiego *Oktoicha* należał do końcowych z nakładu Fiola, jest mało prawdopodobne, aby nowy klocek po dwustu lub trzystu odbiciach (przeciętna ilość nakładu) mógł wykazywać podobne uszkodzenia. Musiały one zatem powstać wcześniej, przed drukiem *Oktoicha*. Nasuwa się przy-

²⁵ Por. na ten temat FELICETTI-LIEBENFELS, o.c., s. 18; — G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1968, II, s. 110.

puszczenie, że Fiol użył tutaj starego klocka, służącego przedtem do innych druków.

Działalność drukarska Szwajpolta Fiola jest na tyle dobrze znana, iż jest mało prawdopodobne, aby drzeworyt pochodził z nakładu książkowego, obecnie zaginionego i nieznanego. Natomiast wydaje się, że Fiol używał tej ilustracji do druku wydań ulotnych, sprzedawanych następnie jako drzeworytnicze ikony²⁶. Przemawiałby za tym również format obrazu, uderzająco wielki jak na ilustrację książkową. Zapewne tym tłumaczy się również fakt, dlaczego we wszystkich pozostałych egzemplarzach *Oktoicha*, zachowanych na terenach prawosławnych, brakuje właśnie pierwszej karty z *Ukrzyżowaniem*. Ilustrację rozumiano najpewniej jako wyobrażenie typu ikonowego i celowo wyjmowano z oprawy druku, co było tym łatwiejsze, że tematycznie nie była ona z tekstem *Oktoicha* związana.

Według opisów autorów z XIX w., którzy widzieli jeszcze oryginał wrocławski, drzeworyt ten był kolorowany²⁷. Głowa Chrystusa uzupełniona była zieloną, malowaną koroną cierniową z dodanymi czerwonymi kroplami krwi (zgodnie z zachodnią ikonografią), zaś szaty pozostałych postaci wykazywały czerwone, zielone, szare i inne, bliżej nie opisane domalówki. W kręgu grafiki inkunabułowej była to powszechnie stosowana praktyka. Niewykluczone zatem, że i pozostałe, nieznane dziś odbitki *Ukrzyżowania*, zostały w podobny sposób pokolorowane, i to zarówno w *Oktoichu* jak i w domniemanych drukach ulotnych. Tym sposobem drzeworytowy obraz uzyskiwał zewnętrzne podobieństwo do ikony, wykonanej metodą malowidła tablicowego. Przy okazji warto przypomnieć, że zachodziłaby tu analogia do procesu powstawania malowidła ikonowego, które wykonywane było najpierw w zarysie rysunkowym przy pomocy szablonu, następnie zaś pokrywane było farbą²⁸. Nasz drzeworyt mógł w takim przypadku spełniać rolę rysunkowego podkładu (szablonu), efekt zaś końcowy, upodabniający go do malowanej ikony, uzyskiwano w procesie jego kolorowania.

Spróbujmy obecnie rozpatrzyć kształt ikonogra-

ficzny drzeworytu w kontekście późnobyzantyńskich realizacji tego tematu.

Motyw *Ukrzyżowania* przechodził w sztuce bizantyńskiej dwa zasadnicze etapy przemian, związane ściśle z przekształceniami w zakresie jego wymowy ideowej. Pierwotnie przedstawiano Chrystusa żywego, bez śladów męki, ubranego w długie collobium, jako zwycięzcę śmierci (np. w miniaturze Kodeksu Rabuli z w. VI). Kompozycje ujmowano bądź jako wielofigurowe: z dobrym i złym łotrem, świętymi niewiastami, żołnierzami, rzucającymi kości o szaty Chrystusa, Longinusem i Stefatonem, niosącymi włócznię i gąbkę, bądź też w zredukowanej formie jako sceny ściśle trójfigurowe z Marią i św. Janem Apostołem²⁹. Począwszy od VIII w. temat *Ukrzyżowania* ulegać zaczął stopniowo przemianie, polegającej na przesunięciu akcentu na myśl oczłowieczej śmierci Chrystusa jako ofiary Odkupienia³⁰. Epoka sztuki średnobyzantyńskiej wykształciła w związku z tym nowy typ przedstawieniowy: Chrystusa ze wszystkimi znamionami przebytej męki i śmierci, z pochyloną głową i zamkniętymi oczami, o łukowato wygiętym, bezwładnie obwisłym ciele, wspartym na suppedaneum i przystońniętym sięgającym do kolan perizonium³¹. Na podstawie tego wzorca rozwinęła się w okresie późnobyzantyńskiej sztuki epoki Paleologów forma *Ukrzyżowania* wielofigurowego, gdzie — nie bez udziału inspiracji sztuki zachodniej — dążono do ukazania bogatej skali odcieni emocjonalnego wyrazu wyobrażanych postaci. Wspomniane nowości pojawiają się najwcześniej w dziełach mistrzów włoskich XIII w.³², gdzie figury zatroskanego Jana i omdlewającej Marii (motyw tzw. *svenimento*) pomyślane były jako wyraz dążności do ukazania pogłębionej ekspresji uczuciowej³³. Także sztuka wschodnia rozwija w okresie późnego średniowiecza bogatą skalę subtelnie zróżnicowanych form wyrazu psychicznego, w szczególności postaci Marii i Jana i we własny sposób zmierza do wzbogacenia walorów uczuciowej ekspresji, jakkolwiek zachowując przy tym zawsze niejaką powściągliwość³⁴. Natomiast ekspresyjnie

²⁶ Podobnego rodzaju drzeworyt ikonowy znajduje się w zbiorach klasztoru Hilendarskiego na G. Atos (I. ćwierć XVI w.), por. MEDAKOVIC, *Eine unbekannte Variante eines serbischen Oktoechos...*, o.c., s. 129.

²⁷ GOLOVACKIJ, o.c., s. 432.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ph. SCHWEINFURTH, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, s. 211.

³⁰ SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst...*, o.c., II, s. 102–105; — FELICETTI-LIEBENSFELS, o.c., s. 30; — A. GRABAR, *Christian Iconography. A study of its Origins*, The W. A. Mellon Lectures in the Fine Arts (Bollingen Series, XXXV, 10, Princeton 1968, s. 131–132); — O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, s. 658–662.

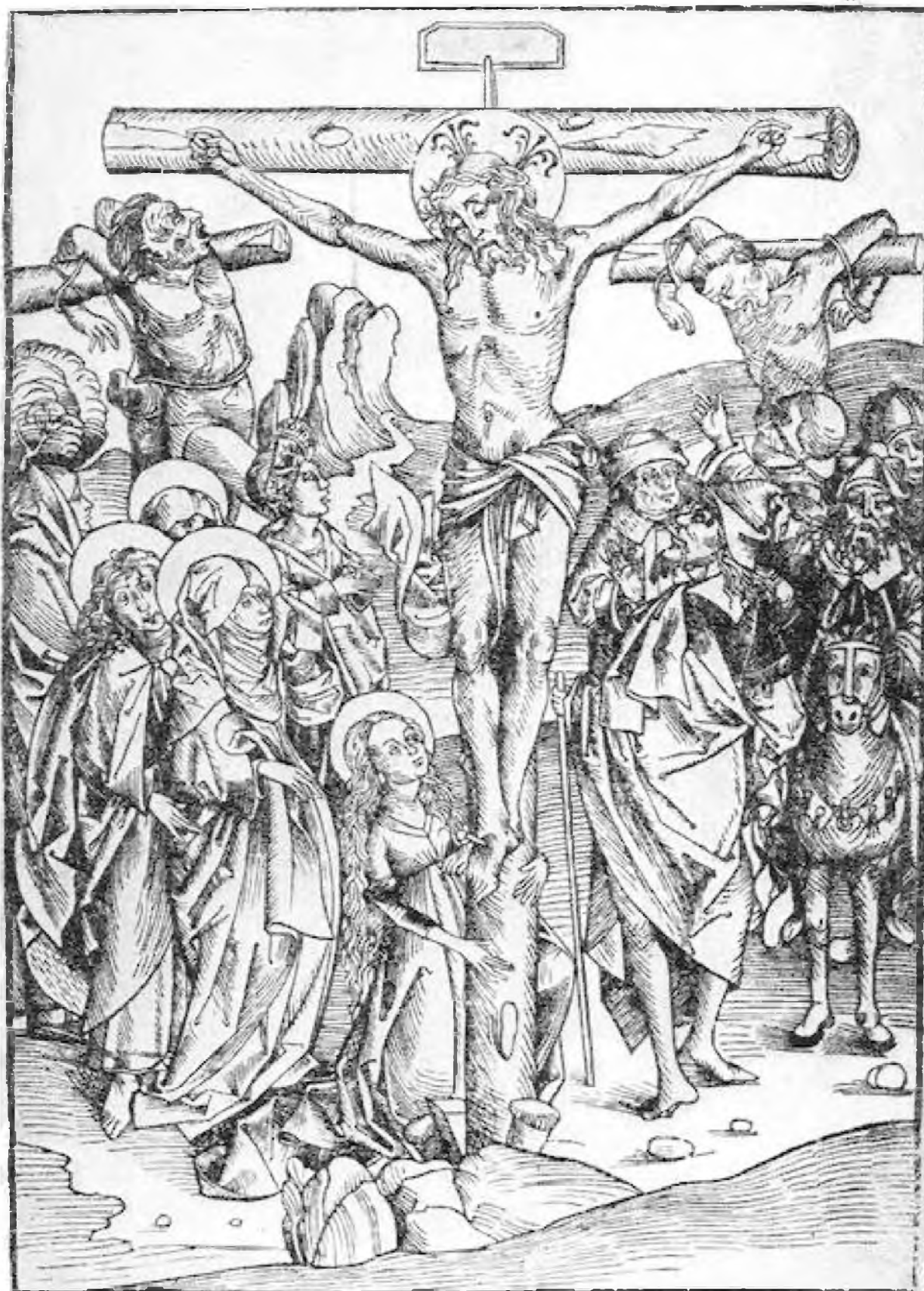
³¹ SCHILLER, *Ikongraphie...*, o.c., II, s. 108; — FELICETTI-LIEBENSFELS, o.c., s. 55; — J. MARTIN, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art (Late Classical and Medieval Studies*, Princeton 1955, s. 189 n.).

³² SCHILLER, *Ikongraphie...*, o.c., II, s. 165.

³³ MILLET, o.c., s. 416 n.; — SCHILLER, *Ikongraphie...*, o.c., II, s. 165.

³⁴ FELICETTI-LIEBENSFELS, o.c., s. 70.

³⁵ Szereg przykładów tego typu wymienia *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, o.c., s. 616; są to: freski w Bojanie (ok. 1259), w kościele Nemanji w Studenicy (I. poł. w. XIII) oraz tamże, w kościele Królewskim (ok. 1314), w kościele Panagia Mavriotissa w Kastorii (w. XII), w kościele w Sopoćani (ok. 1269) oraz w klasztorze Vatopedi na G. Atos (w. XIV).



Il. 8. Ukrzyżowanie, drzeworyt. S. Fridolin, Schatzbehälter, Norymberga, A. Koberger 1491. (Wg Schramm, Bilderschmuck)

spotęgowany motyw omdiewania Marii, jaki pojawia się przykładowo w bizantyńsko-ruskich malowidłach ściennych XV w. w Lublinie czy Krakowie, interpretowany bywa jako rezultat oddziaływania sztuki zachodniej³⁶.

Począwszy od w. XIV przeważa w ikonografii sztuki wschodniej formuła kompozycyjna z dwiema grupami postaci: z lewej Marii i kilku niewiast, z prawej św. Jana i Longina³⁷. Ten właśnie schemat

znalazł również zastosowanie w drzeworycie krakowskiego Oktoicha.

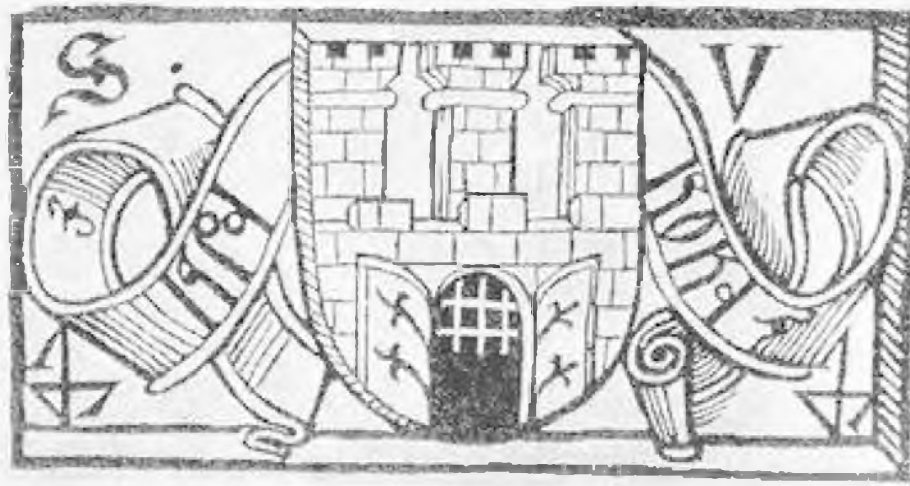
Opisane *Ukrzyżowanie* znane jest jako typ tzw. kreteński³⁸. Chociaż onegdajsza teza o kluczowej roli szkoły malarskiej z Krety w okresie późnobiizantyńskim uległa ostatnio znacznej rewizji³⁹, to pozostaje sprawą wiadomą, że schemat kompozycyjny *Ukrzyżowania*, znany pod tą nazwą, rozpowszechniony był na szerokich obszarach sztuki bizantyńskiej.

³⁶ M. WALICKI, *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, (Studia do dziejów sztuki w Polsce, III, Warszawa 1930, s. 74–75, tabl. XV, il. 2); — A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu* („Studia do dziejów Wawelu” III, 1968, s. 248).

³⁷ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, o.c., II, s. 616.

³⁸ MILLET, o.c., s. 450–453.

³⁹ M.in. zdanie takie reprezentuje V. N. LAZAREV, *Istorijskaja vizantijskoj žiwopisn*, Moskwa 1947, s. 211.



Докончана бысн книга великоу градоу
 кривоу державу великого короля поляского
 казндира. И докончана бысн книжка
 скарбана постоу, фболь, и зидице
 децко городау, франкы. И скончана
 по роженнеу. Ді гвѣдъ дебатъ де сн и лѣто.

Il. 9. Znak drukarski Szwajpolta Fiola. (Wg Geldnera)

Na wschodzie znalazł on zastosowanie w malarstwie moskiewskim i ukraińskim, na zachodzie w licznych przykładach malarstwa italo-bizantyńskiego, na południu wreszcie w dziełach sztuki bałkańskiej.

Z kręgu wschodniego jako przykład służyć mogą przytoczone przez Nemirowskiego dzieła malarstwa moskiewskiego i ukraińskiego. Zestaw ten można jeszcze dodatkowo uzupełnić ikoną z XIV w. ze zbiorów leningradzkich, gdzie pełen wyrazu motyw omiędawającej, od tyłu wspieranej Marii, która z bezwładnie opuszczonymi ramionami i uniesioną do Chrystusa twarzą, zdaje się swym nastrojem korespondować z ujęciem z fiołowego drzeworytu⁴⁰.

Bardzo wcześnie pojawia się omawiany typ kompozycyjny w sztuce italo-bizantyńskiej. I tak malowidło freskowe katedry w Akwilei z XII w. ukazuje z lewej Marię, której ramię podpira jedna z czterech stojących wokół niej niewiast, z prawej Jana, unoszącego gestem żałoby dłoń do policzka, w tyle za nim Longinusa, wskazującego uniesionym ramieniem na Chrystusa⁴¹.

Z XIV w. pochodzi miniatura z bizantyńsko-południowowłoskiego Ewangeliarza w zbiorach Biblioteki Narodowej w Atenach z wyobrażeniem Marii, osu-

wającej się w ramiona dwóch niewiast, z prawej z Janem, centurionem i żołnierzami⁴². Do kręgu italo-bizantyńskiego zalicza się także piętnastowieczny tryptyk z amerykańskich zbiorów prywatnych o przestrzennie uformowanych, krępych figurach, nawiązujących zarazem do form późnogotyckich⁴³. Obok gotycyzującej postaci Chrystusa kompozycja ta zawiera z lewej omdlewającą Marię w otoczeniu trzech niewiast, z prawej, jak zwykle, św. Jana i Longinusa.

W kościele św. Pawła na Górze Atos pojawia się omawiany schemat w malowidłach ściennych (datowanych zapewne 1423), wprowadzających zarazem kilka odmiennie ukształtowanych szczegółów⁴⁴. Wielofigurowy wariant natomiast występuje w malowidłach ściennych XVI w. w klasztorze Ławry na Górze Atos⁴⁵. Ten sam schemat powtarza również scena Ukrzyżowania z serbskiej oprawy książkowej (datowanej 1462) z Esphigmenou⁴⁶. Ponadto omawiany typ przedstawieniowy, tym razem wzbogacony o dalsze figury niewiast i żołnierzy, rzucających kości, znany jest z dekoracji malarskiej stauroteki (relikwiarza Krzyża św.) jaką kardynał Bessarion ofiarował w r. 1463 weneckiej Scuola dell'Carità i znajdującej się obecnie w zbiorach S. Giorgio dei Greci.

⁴⁰ FELICETTI-LIEBENFELS, o.c., s. 70–71, il. 83 b.

⁴¹ MILLET, o.c., s. 416, 450, il. 475.

⁴² P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Denkschriften, t. 60, Wien 1917, s. 25, tabl. XXXII, il. 92).*

⁴³ O. WULFF, M. ALPATOW, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, s. 230–231, 292.

⁴⁴ MILLET, o.c., s. 453.

⁴⁵ Ibidem, s. 450, 417.

⁴⁶ Ibidem, s. 417, il. 477.



Il. 10. Winieta plecionkowa z druków S. Fiola. (Wg Nemirowskiego, *Načalo...*)

Dzieło to uważane jest za wybitny zabytek szkoły wenecko-kreteńskiej 2. połowy XV w.⁴⁷

Opisany typ przedstawieniowy *Ukrzyżowania* powtarzany był bez istotniejszych zmian aż do XVIII w. Przykładem może być ikona szkoły kreteńskiej z ostatniej ćwierci XVI w., tzw. Matki Boskiej Cypryjskiej, gdzie na obramieniu centralnego obrazu umieszczono serię scen pasyjnych, między innymi *Ukrzyżowanie* z Marią i niewiastami, Janem i Longinem⁴⁸. Ze zbiorów szwajcarskich znana jest także ikona, datowana na 1. połowę XVII w., pochodząca z wysp greckich, gdzie interesujący nas schemat kompozycyjny ponownie znalazł zastosowanie⁴⁹. Pojawia się on także w ikonie z r. 1615 pędzla Emmanuela Lampardos, malarza weneckiego rodem

z Krety, w zbiorach S. Giorgio dei Greci⁵⁰ (il. 4).

Listę przykładów omawianego typu przedstawieniowego można by kontynuować, wydaje się jednak, że przytoczone dzieła są wystarczającym dowodem na to, że typ ikonograficzny *Ukrzyżowania*, występujący w krakowskim drzeworycie, nie ograniczał się do obszarów malarstwa ruskiego, lecz był udziałem całego malarstwa późnobizantyńskiego. Wniosek stąd, że stwierdzenie podobieństwa drzeworytu z określonym schematem kompozycyjnym nie może służyć za podstawę ustalania związku zależności z takim czy innym środowiskiem sztuki wschodniej.

Wydaje się jednak, że nasz drzeworyt różnił się od większości przytoczonych realizacji późnobizantyńskiego typu *Ukrzyżowania* pewnymi cechami sty-

⁴⁷ FELICETTI-LIEBENFELS, o.c., s. 100–101, il. 131; — MILLET, o.c., s. 452; wg opracowania K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJČIĆ, *Icones. Sinaï, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie*, Beograd 1966, s. XXXIV, il. 76, malowidło ze stauroteki Bessariona uważane jest za dzieło konstantynopolińskie XIV w.

⁴⁸ L. OUSPENSKY, W. LOSSKY, *Der Sinn der Ikonen*, Bern—Olten 1952, s. 91, il. 90.

⁴⁹ M. CHATZIDAKIS, V. DJURIĆ, *Les icones dans les collections Suisses*, Genève 1968, il. 28.

⁵⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, o.c., II, s. 619; — na temat E. Lampardos por. również FELICETTI-LIEBENFELS, o.c., s. 90, 94.

lowymi, nie będącymi wyłącznie rezultatem gotyckiej ręki drzeworytnika. O ile na podstawie graficznej przeróbki można jeszcze wnioskować o pierwotnym kształcie wschodniego pierwowzoru, to wydaje się, że posiadał on kanon figuralny bardziej krępy i masywny w porównaniu z uwysmuklonymi proporcjami większości przytoczonych zabytków malarstwa późnobyzantyńskiego. Konturowe formy występujące w drzeworycie, pospolu z dwuwymiarowo pojmowaną powierzchnią obrazową i swoisty brak elementu monumentalności nasuwają przypuszczenie, czy źródłem inspiracji nie było środowisko artystyczne bardziej prowincjonalne. Mógł nim być obszar malarstwa ikonowego środkowych i wschodnich Karpat⁵¹, terytorialnie krakowskiej drukarni Fiola najbliższej położony. Najwcześniejsze zabytki malarstwa ikonowego z tego obszaru pochodzą z w. XV. Choć w obecnym stanie wiedzy obszar ten wydaje się stylistycznie niejednorodny, to wiele spośród pojawiających się tutaj dzieł cechuje zbliżona linearno-płaszczyznowa forma wraz z wydobywaniem detali kosztem monumentalności⁵². Genezę artystyczną karpackiego malarstwa ikonowego upatruje się obecnie nie tyle w kręgu sztuki ukraińskiej, ile w ośrodkach Mołdawii i Wołoszy, transponujących z kolei wpływy serbskie i z Góry Atos⁵³.

Osobnego wyjaśnienia wymaga zagadnienie proveniencji formy graficznej drzeworytu. W kręgu grafiki polskiej późnego XV stulecia drzeworyt Fiola pozostaje zupełnie odosobniony. Także pozostałe elementy wyposażenia graficznego druków Fiola: winita, inicjały i znak drukarski, wykonane zostały inną ręką. Powstałe w tym samym mniej więcej czasie miedzioryty Wita Stwosza reprezentują również odmienne cechy formalne⁵⁴. Brak innych dzieł miejscowej sztuki graficznej z ostatniego dziesięciolecia XV w. skłania do rozejrzenia się w innych kręgach środkowoeuropejskich środowisk artystycznych.

Na tym miejscu należałoby przypomnieć wyrażony przed laty pogląd W. Sićyńskiego, który jako najbliższą stylistyczną analogię dostrzegł drzeworyt norymberski z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XV w. Obecnie, kiedy dysponujemy pełną in-

wentaryzacją grafiki norymberskiej tego czasu⁵⁵, możemy dokonać dokładniejszego porównania. Wśród licznych ilustrowanych wydań norymberskich na szczególną uwagę zasługuje edycja popularnego dzieła Jakuba z Voragine *Żywoty świętych* (*Passional*), wydanego w r. 1488 u Antoniego Kobergera⁵⁶. Badania nad dużym zespołem zawartych tutaj drzeworytów doprowadziły do ustalenia czterech twórców, czynnych przy sporządzaniu wzorów rysunkowych dla drzeworytniczych klocków⁵⁷. Drzeworyty *Żywotów* w liczbie ponad 200, są narracyjnie rozbudowanymi scenami z życia i męczeństwa świętych. Otóż porównanie drzeworytu krakowskiego z wyobrażeniami z norymberskich *Żywotów* ujawnia podobieństwo formalne z grupą ilustracji, określanych jako dzieło anonimowego Mistrza Ulmskiego Terencjusza⁵⁸. Są to przede wszystkim sceny *Wskrzeszenie Łazarza*⁵⁹ (il. 5), *Św. Walpurgis*⁶⁰ oraz *Odnalezienia Krzyża Św.*⁶¹ (il. 6). Pojawia się tutaj znany z ilustracji krakowskiej delikatny, drobnokościsty kanon figuralny z silnie zaakcentowaną muskulaturą, te same, nieco afektowane gesty, przywodzące na myśl formy grafiki schongauerowskiej. Typowym znamię jest także nieco sztywne stąpanie z wysuniętą nogą, kształt twarzy o samych cechach fizjonomicznych, jak również płasko modelowany krajobraz⁶². Nadto zastosowana w drzeworycie krakowskim maniera poligonalnie zamkniętej przestrzeni, modelowanej gęstym kreskowaniem, przypomina żywo podobne formy występujące w szeregu dalszych ilustracji *Żywotów*, przypisanych Mistrzowi Historii Kahlenberskiej⁶³ (il. 7).

Wydanie *Żywotów* u Kobergera w r. 1488 stanowiło w dziejach grafiki inkunabułowej ważny etap. Wkrótce potem ukazuje się bowiem w tej samej drukarni Stefana Fridolina *Schatzbehalter* (1491) z drzeworytami projektu Wolgemuta i Pleydenwurffa, w ślad za nim znana *Kronika świata* Hartmanna Schedla (1493), wreszcie punkt kulminacyjny osiąga grafika kobergerowska w r. 1498 we wspólnym przedsięwzięciu drukarskim dürerowskiej *Apokalipsy*⁶⁴. Ilustracje *Żywotów* wyznaczają zatem początek bujnego rozkwitu form wyrazowych norymberskiej

51 J. KŁOSIŃSKA, *Ikony. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1973, passim.

52 Ibidem, s. 38–45.

53 Ibidem, s. 34, 44–49.

54 S. SAWICKA, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957, passim.

55 P. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, XVII, Die Drucker in Nürnberg. Anton Koberger*, Leipzig 1934; — XVIII, *Die Nürnberger Drucker (ausser Koberger)*, Leipzig 1935.

56 SCHRAMM, *Bilderschmuck...*, XVII, il. 56–314.

57 F. J. STADLER, *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts* („Studien zur deutschen Kunstgeschichte”, z. 161, Strassburg 1913, s. 87–105); — autor rozróżnia tutaj tzw. Mistrza

Ulmskiego Terencjusza, Mistrza Historii Kahlenberskiej, Mistrza z warsztatu Wolgemuta i Mistrza Norymberskiego Ilorologium.

58 Ibidem, s. 88.

59 SCHRAMM, *Bilderschmuck...*, XVII, o.c., il. 60.

60 Ibidem, il. 68.

61 Ibidem, il. 71.

62 Por. STADLER, o.c., s. 90–91.

63 Por. ibidem, s. 93–95; — SCHRAMM, *Bilderschmuck...*, XVII, o.c., il. 72 — scena męczeństwa św. Kwiriaka.

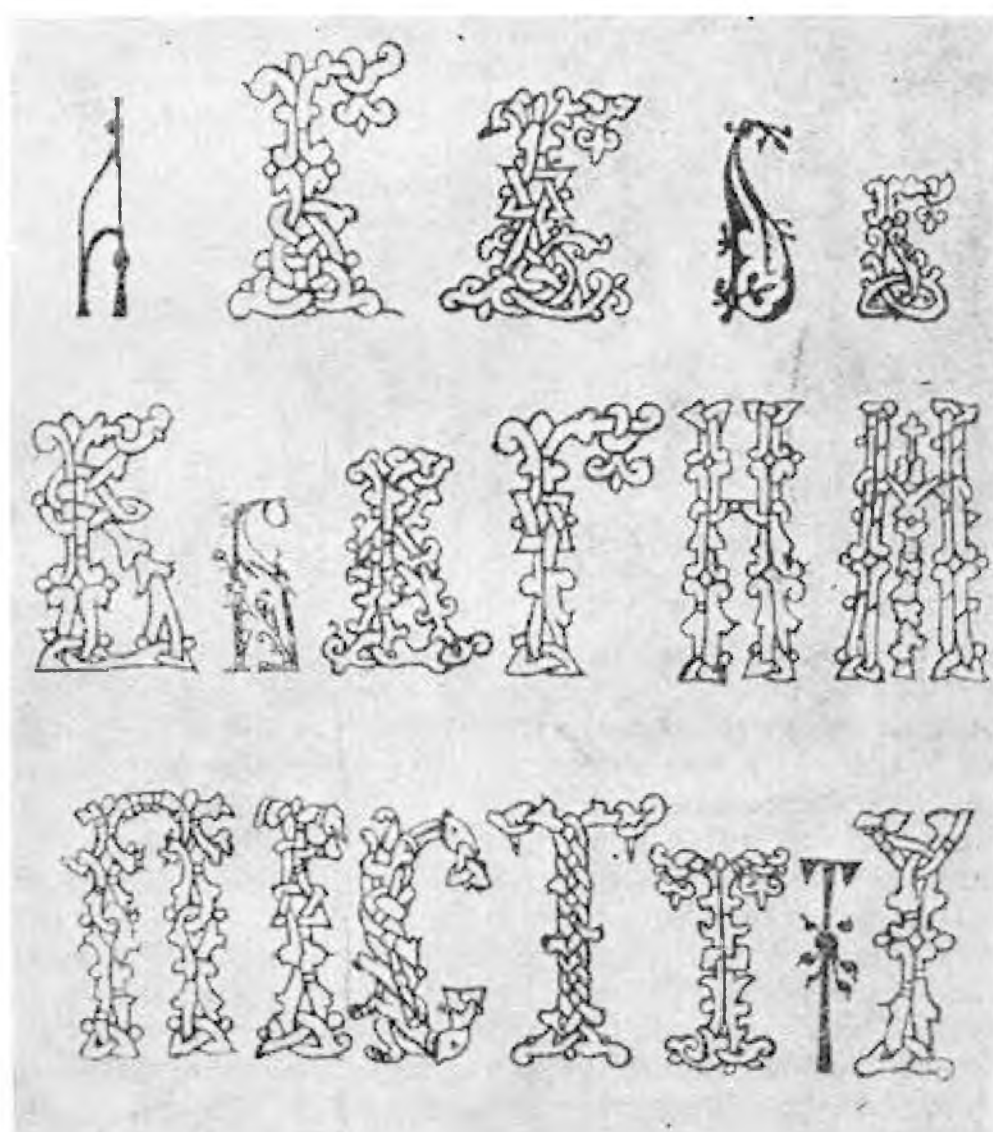
64 F. GELDNER, *Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV Jahrhunderts nach Druckorten*, Stuttgart 1968, I, s. 167; — H. KUNZE, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das XV Jahrhundert*, (Tekst), Leipzig 1975, s. 230.

sztuki drzeworytniczej, zmierzającej, w miarę upływu lat, do coraz pełniejszego kształtowania wartości emocjonalnej ekspresji, idącej w parze z rozbudową przestrzenności i trójwymiarowości figur i przedmiotów. Załączek tego procesu zauważyć można także w drzeworycie krakowskim, gdzie figura Marii posiada pewną zbieżność z Madonną z *Ukrzyżowania* z *Schatzbehalter*, dzieła, które ukazało się bezpośrednio po *Żywotach*⁶⁵ (il. 8).

Rysownika drzeworytu krakowskiego można zatem uznać za bliskiego norymberskiego Mistrza Ulmskiego Terencjusza i Mistrza Historii Kahlenberskiej. Wykonując drzeworyt dla Fiola wykorzystał on wzorzec wschodni, nadając mu indywidualny charakter zgodnie z własnym poczuciem formalnym, ukształtowanym w kręgu grafiki kobergerowskiej lat 1488–91. Doszło tą drogą do nawarstwienia elementów późnogotyckich na późnobyzantyńskim schemacie kompozycyjnym, co szczególnie jaskrawo występuje w przypadku figury Chrystusa. Także postać św. Jana wykazuje ową dwoistość: gest jego prawej, pod kątem prostym odchylonej dłoni przywodzi bardziej na pamięć typ przedstawieniowy choćby z miedziorytów Mistrza E. S. (L. 31), aniżeli schemat wschodni, gdzie podobny układ dłoni Jana, trzymającego równocześnie w lewej księgę, uchodził za gest przemawiania i stosowany był w tzw. syryjskim typie wyobrażeniowym *Ukrzyżowania*⁶⁶. Postać Marii natomiast jest zarówno w zakresie układu łamanych draperii, proporcji i gestów, niespotykanych w takim układzie w żadnym ze wschodnich schematów przedstawieniowych⁶⁷, ukształtowana przez formy gotyckie.

Stylistyczne zbieżności drzeworytu krakowskiego z grafiką oficyny Kobergera oraz okoliczność, że pozostaje on na terenie Krakowa zjawiskiem odosobnionym, nasuwa przypuszczenie, że jest to dzieło importu, norymberskiej proveniencji.

Antoni Koberger posiadał w owym czasie bodaj największe przedsiębiorstwo drukarskie w Europie, zatrudniające, jak podają źródła, około 100 czeladników i pracujące na 24 prasach drukarskich⁶⁸. Szeroko rozgałęziony handel księgarski Kobergera sięgał m. in. także do Krakowa⁶⁹. Przy okazji war-



Il. 11. Inicjały z druków S. Fiola. (Wg Nemirovskiego, *Načalo...*)

to przypomnieć, że w kobergerowskiej *Kronice świata* z r. 1493 zamieszczony został widok Krakowa, najpewniej oparty na dostarczonej stąd podkładce rysunkowej lub na informacjach osoby, dobrze znającej miasto⁷⁰. Nie jest przeto wykluczone, że Szwajpolt Fiol, sam pochodzący z Frankonii⁷¹, zamówił w kręgu drzeworytników pracujących dla Kobergera potrzebny mu klocek z *Ukrzyżowaniem*. Podobnie jak to się zapewne działo w wypadku widoku Krakowa, dostarczyć mógł Fiol dla norymberskiego artysty szkic owej osobliwej, prawosławnej kompozycji, którą ten z kolei przeniósł na klocek, po drodze błędnie odczytując i przekształcając szczegóły ikonograficzne i nadając całości zabarwienie późnogotyckie.

⁶⁵ Repr. SCHRAMM, *Bilderschmuck...*, XVII, o.c., II, 403.

⁶⁶ KŁOSIŃSKA, o.c., s. 125.

⁶⁷ Istnieje rozróżnienie 1) typu syryjskiego z Marią unoszącą ręce zasłonięte płaszczem w geście prośby, 2) typu kapadockiego, gdzie Maria unosi do policzka dłoń w geście żałoby oraz 3) typu bizantyńskiego, dla którego charakterystyczny jest gest Marii unoszącej dłoń przed pierś gestem uwielbienia, por. MILLET, o.c., s. 400–407; — KŁOSIŃSKA, o.c., s. 125–126.

⁶⁸ GELDNER, o.c., s. 162; — O. von HASE, *Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit*, Amsterdam-Wiesbaden 1968, s. 258–299.

⁶⁹ GELDNER, o.c., s. 162.

⁷⁰ Por. na ten temat: *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, red. S. Banach, Kraków 1953, s. 71; — T. BACHMANN, *Die alten Städtebilder. Ein Verzeichnis der graphischen Ortsansichten von Schedel bis Merian*, Leipzig 1939, s. 3–4; przypuszcza się, że dane do widoku Krakowa mogły pochodzić od Konrada Celtisa, który przebywał w mieście w latach 1490–91, por. J. BANACH, *Widok Krakowa z r. 1493 i Konrad Celtis* („Biul. Hist. Sztuki” XIX, 1957, nr 4, s. 355–361).

⁷¹ K. HEINTSCH, *Ze studiów nad Szwajpoldem Fiolem* („Roczn. Zakł. Narod. im. Ossolińskich” V, 1957, s. 251).

Ukrzyżowanie z Oktoicha Fiola nie posiada w księgu sztuki krakowskiej artystycznego następstwa. Pogląd Nemirowskiego, jakoby drzeworyty Mistrza oficyny Hallera z początku XVI w. były dziełem tej samej ręki, nie da się utrzymać⁷². Styl Mistrza oficyny Hallera jest bowiem bardziej jędrny, zarazem daleko bardziej trójwymiarowy, bez późnogotyckiej, delikatnej, płaskiej linii, cechującej drzeworyt Fiola.

Ukrzyżowanie Fiola nie posiada również związku z kręgiem dworskiej, monumentalnej sztuki bizantyńsko-ruskiej, uprawianej w Polsce XV w. w obrębie mecenatu Jagiellonów⁷³. Drzeworyt ten jest pozostałością pewnego popularnego nurtu w obrębie praktyki artystycznej sztuki wschodniej: przypuszczalnie śladem graficznej ikony, przeznaczonej dla szerokiej rzeszy prawosławnych odbiorców.

Obok omawianej ilustracji *Ukrzyżowania*, jedyne wyobrażenia figuralne w zespole druków Fiola, odnajdujemy tutaj kilka drzeworytów typu ornamentalnego, zasługujących na wzmiankę. Są to: znak drukarski, seria inicjałów oraz ornamentalna winieta.

Charakter stylowy znaku drukarskiego Fiola jest na wskroś późnogotycki. Zdobí on ostatnią kartę *Oktoicha* i *Czasosławca* i znany jest także z fotolitograficznej reprodukcji wykonanej w r. 1874⁷⁴. W porównaniu z sygnetami drukarskimi XV w. drzeworyt ten wykazuje znaczne rozmiary: 61 × 122 mm⁷⁵ (il. 9).

Zadaniem sygnetu drukarskiego było przekazanie

czytelnikowi zwięzłej wiadomości o typografii danego dzieła. Celem określenia miejsca pochodzenia druku umieszczono pośrodku herb miasta, zaś dla czytelnika prawosławnego, który mógł być nie obeznany z symboliką heraldyczną, dodano na przyległych banderolach napis wyjaśniający proveniencję druku pismem cyrylicznym: „z Krakowa”. W obydwu górnych narożnikach znajdują się łacińskie inicjały typografa S [weipolt] V [iol], u dołu natomiast umieszczono z lewej i prawej strony gmerk, złożony z zamkniętej cyfry 4 z zagiętymi pod ostrym kątem końcami, będący znakiem księgarskim Fiola⁷⁶. Kształt zamkniętej cyfry 4, zwanej w tej formie także „laską Merkurego” lub „czwórką handlową” wskazuje, że obok działalności typograficznej Fiol trudnił się także sprzedażą książek⁷⁷. Zamieszczony na sygnecie herb Krakowa składa się z wyobrażenia muru z trzema basztami i otwartą bramą i w tej postaci jest nawiązaniem do tzw. pieczęci mniejszej Rady Miejskiej Krakowa, używanej na przełomie w. XV/XVI w. licznych dokumentach pomniejszej wagi. Pieczęć mniejsza zaczęła w owym czasie stopniowo wypierać bardziej złożoną w formie tzw. wielką pieczęć miejską, na której dodatkowo występowały figury świętych i dalsze elementy heraldyczne⁷⁸.

Sygnet Fiola odbiega od podobnych znaków drukarskich używanych w Europie w końcu XV w.⁷⁹. Także późniejsze, szesnastowieczne sygnety drukarskie polskich drukarzy nie nawiązywały — poza motywem herbu Krakowa — do formy sygnetu Fiola⁸⁰. Również przytoczona przez Siłyńskiego analo-

⁷² NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 113.

⁷³ Chodzi w tym wypadku o malowidła ściennie w Sandomierzu, Wiślicy, Lublinie i Kaplicy św. Krzyża na Wawelu, powstałych z inicjatywy Władysława Jagiełły i jego następcy Kazimierza Jagiellończyka. Malowidła sandomierskie, wiślickie i lubelskie wykazują znamiona wpływów ruskich i serbskich, natomiast świętokrzyskie są dziełem malarzy pskowskich, por. A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Zarys historyczny badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce* („Biul. Hist. Sztuki” XXVII, 1965, nr 4, s. 291–300).

⁷⁴ NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 114–115, 140–141, il. s. 141. Bardzo wierny przerys znaku drukarskiego Fiola, wykonany według odbitki w *Czasosławcu*, zamieszczony został u J. LELEWELA, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, Wilno 1823–1826, t. reprodukcji, il. XI. Według tej reprodukcji drzeworyt wykazywał uszkodzenia linii obramienia. Inny przerys sygnetu Fiola zamieścił P. M. STROEV, *Opisanje staropečatnich knig slavjanskich*, F. A. Toistova i... I. N. Carskogo, Moskwa 1841.

⁷⁵ Por. repr. F. GELDNER, *Die deutschen Inkunabel-drucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV Jahrhunderts nach Druckorten*, II, *Die fremden Sprachgebiete*, Stuttgart 1970, il. 157, s. 361–362; — E. WEIL, *Die deutschen Druckerzeichen des XV Jahrhunderts*, München 1924, s. 17–18, il. 41, 53, 59, 98; — R. JUCHHOFF, *Drucker- und Verlegerzeichen des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927, il. 120.

⁷⁶ GELDNER, o.c., s. 361–362; wyrażony przez NEMIROVSKIEGO, *Načalo...*, o.c., s. 114 pogląd, że jest to sygnatura drzeworytnika jest w świetle praktyki drzeworytu inkunabutowego nie do przyjęcia.

⁷⁷ H. GRIMM, *Deutsche Buchdruckersignete des 16. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 14–17.

⁷⁸ Tzw. pieczęć mniejsza krakowskiej Rady Miejskiej, datowana na przełom w. XV/XVI (najpóźniej 1503), w dwóch szczegółach odbiega od herbu miasta na sygnecie Fiola: brakuje na niej otwartych podwoi bramy, zaś baszta środkowa jest wyższa od bocznych. Herb miasta z basztami jednakowej wysokości pojawia się na tzw. wielkim dzwonie spiskim kościoła Mariackiego (datowanym 1386/90); otwarte bramy z odrzwiami występują na herbach Krakowa z w. XVI, m.in. na sygnecie burmistrza miasta z r. 1590; — por. M. FRIEDBERG, *Herb miasta Krakowa* („Roczn. Krak.” XXVIII, 1937, s. 106–108, il. 5, 6, s. 112, il. 11); — A. CHMIEL, *Pieczęć miasta Krakowa* (ibidem IX, s. 100–101, il. 9, s. 102–103, il. 10, 12, 13).

⁷⁹ WEIL, *Die deutschen Druckerzeichen...*, o.c., passim; — GRIMM, *Deutsche Buchdruckersignete...*, o.c., passim; — R. MELDAU, *Bildungsgesetze von Drucker- und Verlegerzeichen des 15. Jahrhunderts* („Gutenberg-Jahrbuch” 1944–49, s. 112–117); — M. J. HUSUNG, *Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im 15. Jahrhundert*, München 1929.

⁸⁰ Por. K. HAŁACIŃSKI, K. PIEKARSKI, *Sygnety polskich drukarzy, księgarzy, nakładców*, z. 1–3, Kraków 1926–1929, passim.

gia kompozycyjna z sygnetem drukarza Marcina z Tižniowa w Kutnej Horze z r. 1489⁸¹ jest bardzo ogólna, zwłaszcza, że poziomem artystycznym ustępuje znacznie kompozycji krakowskiej.

Masywne formy tarczy herbowej i banderoli wyprowadzone są mocną linią konturową i grubym szrafirunkiem, zaś plastycznie modelowane obramienie oraz zarys tarczy przywodzą na myśl kształt wywiedziony z kamieniarki. Ten tak odmienny od poprzednio omawianego *Ukrzyżowania* drzeworytu można najpewniej uznać za dzieło miejscowego drzeworytnika.

Na koniec wypada jeszcze parę uwag poświęcić ornamentальной winiecie, występującej we wszystkich czterech drukach Fiola (*Czastoslavec*, *Oktoich*, *Triod postnaja* i *Triod cwełnaja*) (il. 10) oraz ozdobnym literom inicjałowym⁸² (il. 11). Ich podstawowa forma wyprowadzona została z ornamentu plecionki, szeroko rozpowszechnionej w sztuce bałkańskiej co najmniej od XII w.⁸³, zrazu w kamieniarce, skąd potem przejęta została do malarstwa książkowego i rozpowszechniona na całym obszarze słowiańskiej sztuki wschodniej⁸⁴.

Plecionka w winiecie, zbudowana z przeplatanych form koła i krzyża, występuje w podobnej formie w rękopisach moskiewskich przełomu XV i XVI w.⁸⁵, co było powodem przypuszczenia, że rękopisy te mogły stanowić bezpośrednie źródło inspiracji dla krakowskiej winiety⁸⁶. Jednakże opisana forma plecionkowej dekoracji pojawia się w tej samej lub bardzo zbliżonej postaci na daleko większym obsza-

rze, obejmującym m. in. rękopisy bałkańskie⁸⁷ i ukraińskie⁸⁸. Te ostatnie są pod względem terytorialnym najbliższe winiecie krakowskiej i należy przypuszczać, że właśnie tutaj szukać trzeba punktu stykowego z wzorami sztuki wschodniej dla drzeworytu Fiola (il. 12).

Podobnie rzecz się ma z inicjałami⁸⁹. Złożone są z podwójnej wstęgi plecionkowej, która zostaje bądź warkoczowo spleciona, bądź ułożona równolegle, pośrodku z romboidalnymi i kwadratowymi załamaniami, na brzegach uzupełniona małymi guzelkami. Końce liter wybiegają w fasołowatego kształtu zawinięcia. Prowadzenie linii jest nieostre, miejscami jakby ciastowate, zacierające wyrazistość kreski — zapewne wynik niezbyt wprawnej ręki drzeworytnika. Także w tym przypadku poszukiwania analogii na gruncie rękopisów wschodnich pozwoliły na określenie zachodnioukraińskich kompozycji inicjałowych w. XVI jako stylistycznie najbliższych analogii⁹⁰. W zbiorze iluminowanych rękopisów, zebranych i zestawionych przez Svjencićkiego odnajdujemy bowiem uderzająco wiele podobieństw: ten sam motyw romboidalnego przełamania, obok paralelnie ułożonych wstęg, zdobnych charakterystycznymi guzelkami i fasołowatymi zakończeniami. Wprawdzie większość zabytków zachodnioukraińskiego malarstwa książkowego datowana jest na w. XVI, jednakże w świetle znanej tradycyjności uprawianych tutaj form, odniesienie ich do zabytków z samego końca w. XV jest do przyjęcia⁹¹ (il. 13 a, b).

⁸¹ Znak drukarski Marcina z Tižniowa występuje w jego *Biblia bohémica* wydanej w Kutnej Horze w r. 1489; — por. SIČYŇSKÝJ, *Gravjurny vidny Fiola...*, o.c., s. 20—22; — kompozycja mieści pośrodku herb miasta, z dwiema figurami w strojach górniczych po bokach; repr. JUCHHOFF, o.c., il. 114.

⁸² NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 114, 170, il. s. 116, 160.

⁸³ W. MOLE, *Sztuka Słowian południowych*, Wrocław-Warszawa... 1962, s. 86—90; przykładem może być ornament plecionkowy z podobnymi motywami krzyża i koła w kamieniarce z kościoła św. Sofii w Ochrydzie z I. połowy w. XIV.

⁸⁴ Ibidem, s. 90; — S. RADOJČIĆ, *Stare serbske miniature*, Beograd 1950, s. 38, tabl. XX.

⁸⁵ T. V. UCHOVA, *Miniatury, ornament i graviury v rukopisjach biblioteki Troice-Sergieva monastirja* („Zapiski otdela rukopisei”, wyd. V. Lazarev, XXII, [Moskwa] 1960, s. 14—27, 219) przeprowadziła systematykę elementów ornamentalnych zawartych we wspomnianych rękopisach. Ustalony rodzaj plecionki (nr 7) wykazuje zbieżności z winietą Fiola. Występuje on w zespole rękopisów z lat 1433—1530.

⁸⁶ NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., s. 114.

⁸⁷ Por. miniaturę z serbskiego Ewangeliarza z końca XIV w. ze zbiorów Belgradzkiej Serbskiej Akademii Nauk. repr. RADOJČIĆ, *Stare srpske miniature...*, o.c., tabl. XX, s. 38.

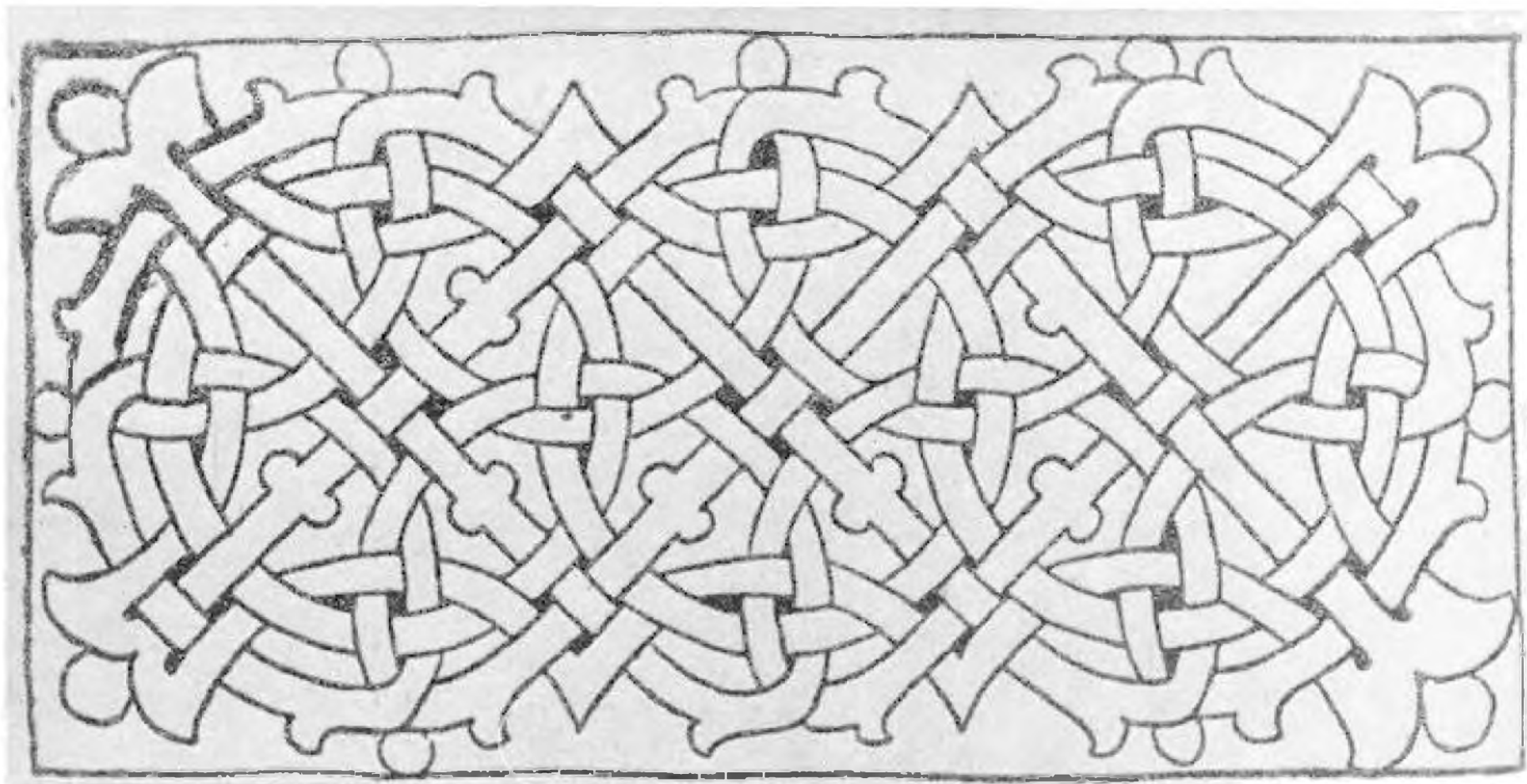
⁸⁸ Por. I. SVJENCICKYJ, *Prykrasy rukopysiv Ital'koj*

Ukrainy XVI v. (Codices Halictae XVI s. Illuminati), Zovkva 1922/3, z. 3, tabl. XXIV (Ewangeliarz, koniec w. XVI, sygn. 214), z. 2, tabl. LIII (Listy Apostolskie, poł. w. XVI, sygn. 193).

⁸⁹ Zestawienia inicjałów ze wszystkich druków Fiola dokonał NEMIROVSKIJ, *Načalo...*, o.c., il. na s. 172, do tekstu s. 170—173. Przytoczone przez autora (s. 172) jako analogia stylistyczna inicjały Ewangeliarza Juriewskiego (datowanego 1119—1128) (repr. A. N. SVIRIN, *Iskusstvo knigi drevnej Rusi XI—XVII v.v.*, Moskwa 1964, il. 180, do tekstu s. 64—65) wydają się czasowo i formalnie odległe, albowiem esowato uformowane, przeplecione listowiem jedenaścieciczne inicjały juriewskie wykazują inne poczucie kształtu.

⁹⁰ SVJENCICKYJ, *Prykrasy...*, o.c., z. 1; tabl. III (Ewangeliarz, koniec XVI w., sygn. 20); — z. 2; tabl. VIII (inicjał H z Ewangeliarza, koniec w. XVI, sygn. 18/6); tabl. XXXII (Ewangeliarz, poł. w. XVI, sygn. 121); tabl. LXXX (Ewangeliarz, koniec w. XVI, sygn. 15.507); z. 3; tabl. XIX (Ewangeliarz, poł. w. XVI, sygn. 124).

⁹¹ Pochodzenie zachodnioukraińskich form ornamentalnych omawia SVJENCICKYJ, o.c. (zeszyt tekst.), s. XIII—XIV, wskazując na wykorzystywanie zarówno inspiracji mołdawskich i wołoskich XV w. jak i ruskich, serbskich i bułgarskich. Literactwo podobne do form inicjałów Fiola odnajdujemy w zespole rękopisów bułgarskich XIV i XV w., które opublikował N. RAINOV, *Ornament i bukva v slavjanskite rakopisi na Narodnata Biblioteka v Plovdiv*, Sofija 1925, s. 27—185.



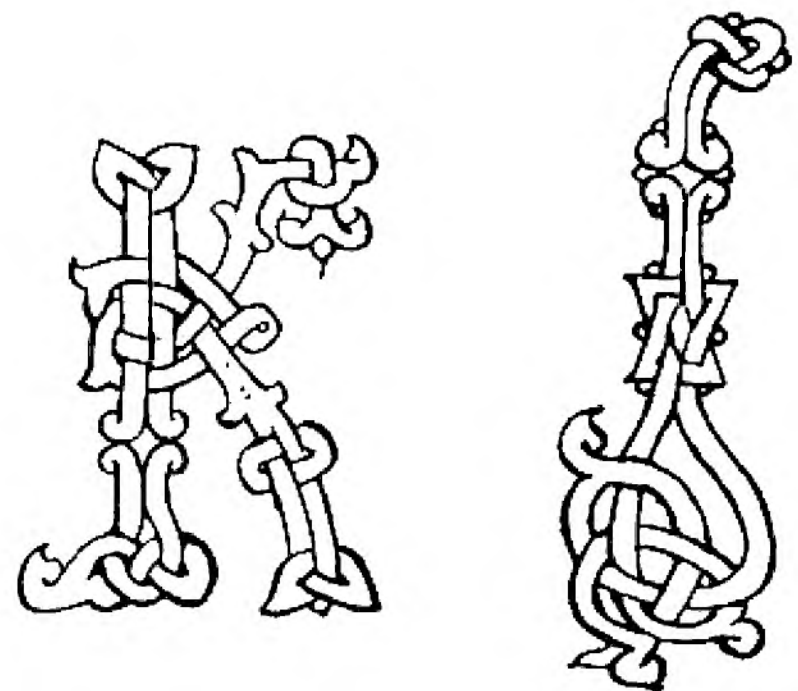
Il. 12. Winieta plecionkowa z zachodnioukraińskiego Ewangeliarza, koniec w. XVI.
(Wg. Szejnec'kyj, *Prykrasy*, z. II, sygn. 214)

Omówione motywy ornamentalne nadają drukom Fiola charakter odmienny od przeciętnego wyrazu stylowego późnogotyckich druków inkunabułowich i przybliżają je zarazem do form rękopisów wschodnich.

W sumie wyposażenie graficzne drukarni Fiola reprezentuje profil zgoła heterogeniczny, gdyż obok form zdecydowanie wschodnich jednoczy na kartach tych samych ksiąg równocześnie i gotyckie elementy.

Drukowane cyrylicą cześć wydania Fiola, pierwsze tego rodzaju w historii europejskiego druku, były przedsięwzięciem prawdziwie pionierskim, adresowanym przy tym do wyodrębnionego kręgu odbiorców prawosławnych. Szwajpolt Fiol, hafciarz, mistrz cechu złotników, wynalazca nowych maszyn górniczych, znalazł się ze swą inicjatywą drukarską na gruncie całkowicie nowym. Bez wątpienia należy słowiańską oficynę Fiola rozpatrywać w kontekście ogólnej sytuacji państwa polsko-litewskiego oraz poczynąń politycznych Kazimierza Jagiellończyka. Zapewne współdziałały tutaj i pewne kościelne

tendencje, zmierzające do unii z Kościołem wschodnim⁹². Do tego panowała w zakresie praktyki artystycznej w państwie Jagiellonów od dawna szeroka tolerancja w stosunku do sztuki bizantyńskiej, cenionej i określanej jako tworzona *more greco*⁹³.



Il. 13 a, b. Inicjały z rękopisów zachodnioukraińskich, w. XVI. (Wg Szejnec'kyj, *Prykrasy*, z. II, III)

⁹² PIROŻYŃSKI, o.c., s. 571.

⁹³ Jan DŁUGOSZ, *Hist. Pol.* IV (wyd. A. Przezdziecki, Kraków 1882, s. 535–536): — tenże, *Liber beneficiorum*, I, s. 264, III, s. 229–230.

Jednakże z perspektywy Fioła nie szło zapewne o tak szeroko pojętą problematykę na miarę ogólnopolską. Działy tu raczej względy trzeźwej kupieckiej kalkulacji, opartej na odkryciu ogromnego rynku zbytu dla wytworów drukarni, mogącej produkować bez jakiegokolwiek zagrożenia ze strony konkurencji, której nie było⁹¹. Przewidywania i plany Fioła jednakże nie spełniły się. Wkrótce po opublikowaniu *Oktoicha* zostaje on uwięziony i przed sądem biskupim oskarżony o heretyckie poglądy. Jedynie energicznym zabiegiem swych przyjaciół, zwłaszcza Jana Turzona i Jana Teschnara zawdzięcza Fioł, że za poręczeniem 1000 dukatów został uwolniony po uprzednim zobowiązaniu się, że nie opuści miasta przed procesem⁹². Nie wiadomo dokładnie, o co Fioł został oskarżony. Przypuszcza się, że zarzucano mu bądź sprzyjanie husytyzmowi, bądź głoszenie poglądów prawosławnych, albo też

bliskość ideom waldensów⁹³. Mimo iż Fioł został ostatecznie oczyszczony z postawionych mu zarzutów, drukarnia jego została zamknięta. Nakazem prymasa z dnia 13 stycznia 1492 r. zabroniono także dalszej sprzedaży już wydrukowanych książek Fioła⁹⁴. Ten ostatni fakt nasuwa przypuszczenie, że to właśnie działalność typograficzna i powstające druki prawosławne były główną przyczyną wytoczonego oskarżenia⁹⁵.

Po dramatycznych wydarzeniach procesowych Fioł zmuszony został zatem do zaprzestania działalności drukarskiej, w następnych zaś latach szukał szczęścia w rzemiośle górniczym na Śląsku oraz w północnych Węgrzech⁹⁶. Tym samym przerwaniu uległa pierwsza próba graficznej twórczości na użytek drukowanej książki, której kontynuację odnajdujemy w Krakowie dopiero z górą dziesięć lat później, w nowych warunkach, już u progu renesansu.

⁹¹ Por. PIROZYŃSKI, o.c., s. 571.

⁹² Ibidem, s. 570.

⁹³ HEINTSCH, *Ze studiów nad Szwaipoltem Fiolem...*, o.c., s. 240–241.

⁹⁴ PIROZYŃSKI, o.c., s. 570.

⁹⁵ Pogląd ten reprezentował już GOŁOVACKIJ, o.c., s. 437.

⁹⁶ J. PTAŚNIK, *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum* (*Monumenta Poloniae typographica*, I, Leopoli 1932, s. 10–22).

L'IMPRIMERIE SLAVE SZWAJPOLT FIOŁ ET SON ÉQUIPEMENT GRAPHIQUE

Les quelques xylographies provenant de l'imprimerie slave Szwaipolt Fioł, active à Cracovie avant 1491, constituent les plus anciens spécimens connus de gravure de livre en Pologne et, en même temps, un curieux exemple d'influences byzantines et gothiques tardives, coëxistant dans une sorte de symbiose. L'ensemble se compose d'une gravure sur bois représentant la *Crucifixion*, de l'emblème de l'imprimerie Fioł, d'une vignette décorative et de 19 initiales ornées.

La *Crucifixion* provient de l'*Oktoechos*, publié en 1491. L'exemplaire unique de ce livre existait encore au XIX^e siècle dans la bibliothèque Rhediger à Wrocław, et la *Crucifixion* a été photographiée à Saint-Petersbourg en 1874. Plus tard, l'exemplaire complet de *Oktoechos* de Wrocław s'étant égaré, on ne dispose aujourd'hui que de la photo de cette illustration unique, photo publiée par Karataiev, en 1876, en lithographie.

L'image représente le Christ sur la croix avec, à gauche, la Vierge et quelques figures féminines, et à droite Saint Jean et Saint Longin. Certaines erreurs évidentes résultent, paraît-il, de ce que le graveur ignorait les détails de l'iconographie orientale: en effet les pieds du Christ sont placés trop haut et ne s'appuient pas sur le suppedaneum, la représentation du bras droit tendu de Saint Longin manque de logique, enfin le mur de Jérusalem, au

fond du tableau, ressemble à une sorte d'abside polygonale.

L'état de conservation de la xylographie, où des traces de cassures sont visibles, semble dire que la planchette avait été utilisée bien avant la publication de *Oktoechos*. La gravure représentant la *Crucifixion* est probablement un reste de quelques autres feuilles éphémères éditées par Fioł, plus ancienne, qui se vendait comme icône en bois taillé.

L'examen des formules iconographiques du sujet de la *Crucifixion*, réalisée dans le style byzantin tardif, indique que notre gravure se rapproche du type dit crééen, répandu aussi bien dans l'art moscovite que dans l'ucrainien, dans la peinture balkanique et italo-byzantine. Il est probable que, au point de vue de composition, l'ouvrage s'inspire de quelque icône provenant d'une des provinces subcarpatiques.

Le style graphique cependant de l'image montre des filiations nettes avec l'art nurembergeois, surtout du cercle de l'imprimerie Koberger (il fait penser avant tout aux gravures sur bois de Jacob Voragine, des *Vies des saints* de 1488, et de Schatzbehalter, 1491).

L'emblème graphique de l'imprimerie Fioł possède un caractère différent. Nous y voyons les armoiries de la ville de Cracovie, copiées d'après l'ainsi dit sceau mineur de la Municipalité, du tournant des siècles XI^e et XV^e, avec une inscription en carac-

tères cyrilliques „A Cracovie”, avec les initiales et le signe que portaient les livres de Fiol. Il s'agit, selon toute probabilité, d'une oeuvre, maintenue dans le style gothique tardif, de quelque graveur sur bois cracovien de l'époque.

Enfin, la vignette décorative, composée de lignes entrelacées, disposées en cercles et en croix, montre des affinités avec le décor des manuscrits enluminés de l'époque, natifs de la région Ouest de l'Ukraine. Les initiales d'ailleurs des imprimés de Fiol se rapprochent, elles aussi, à la peinture des livres de l'Ukraine Occidentale.

En somme, l'ensemble du décor graphique des imprimés de Fiol possède un caractère hétérogène: à partir de formes décidemment orientales (vignette, initiales), jusqu'à de formes gothiques et byzantines

(Crucifixion) et purement gothiques (emblème de l'imprimerie).

Les activités de Fiol, auteur des premières éditions de livres liturgiques à l'usage de l'église orthodoxe, livres imprimés avec des caractères mobiles, étaient celles d'un vrai pionnier. Elles se dessinent sur la toile de fond du paysage culturel polonais de la fin du XVe siècle, où les contacts avec l'art oriental étaient très animés grâce entre autres au mécénat des rois Jagellons. L'entreprise de Fiol a brusquement pris fin en 1491, au moment de son arrestation pour hérésie. C'était en même temps la fin de son imprimerie. D'autres livres, avec ornementation graphique, ne sortirent à Cracovie que dix ans plus tard, dans des conditions nouvelles, à l'aube de la Renaissance.